

LA GUERRA, UNA ALUSION OBLIGADA EN LA FILMOGRAFIA DE VISCONTI

MANUEL VILAPLANA

Universidad de Sevilla

Alguien ha dicho que toda obra literaria existe siempre *a pesar de...* Así se reconoce la limitación de la naturaleza humana y que la única forma de superarla reside en la obra de arte, porque la verdad y la belleza se hermanan y se aunan.

En este sentido hay que tomar la casi totalidad de la producción cinematográfica de Visconti. Las guerras de liberación nacional del siglo XIX acarrear grandes conmociones sociales. Su perspectiva se ofrece interesante tanto para la obra de arte, como para el análisis histórico y, en definitiva, para satisfacer la inquietud intelectual de cualquier tipo. De aquí que el cine, a través de las imágenes, recurra una y otra vez a esa época y concluya convirtiéndonosla en auténtico espectáculo.

Bajo estos conceptos la comprendió Visconti. Y constituyeron un incentivo inquietante para esforzarse en conocer lo que había ocurrido en Italia y en Europa desde finales del XIX hasta nuestros días¹. Su mirada inquisidora, junto con su indiscutible talante crítico, le impulsa a cuestionarlo todo: ¿Qué fue, en definitiva, el impulso renovador del *Risorgimento*? ¿Prevaleció lo material, a través de la ciencia, de la técnica y del nuevo orden económico, sobre los valores del espíritu que tan apasionadamente lo habían alentado? ¿Se justifica, por sí mismo, la aparición de un mundo de violencia exterior y de barbarie interior que parece resultar irreversible? ¿Dónde residen las causas de todos estos conflictos y si existe, o no, la posibilidad de solucionarlos?.

En este proceso, creador y de análisis, se advierte en sus películas como tres fases donde desarrolla tan apasionante cuestionario: la época del *Risorgimento*, la fase anterior a la Primera Guerra Mundial y el período donde triunfan y se imponen los fascismos. Pero la plataforma desde donde dirige esas incisivas miradas no es otra que el amplio espacio de tiempo que se extiende desde 1945 hasta su muerte. Su actividad fue incesante y siempre puede decirse que estuvo retornando a estos mismos temas, no por puro afán reiterativo sino con el firme propósito de querer ofrecer una solución clarificadora cargada de experiencia y lo más satisfactoria posible. Su creciente afán por aprender y contemplar las cosas desde ópticas diferentes nunca encontró límites.

LA TRAGEDIA DEL SIGLO XX

Al referirse Visconti a la época del *Risorgimento* contempla el pasado con cierta nostalgia no exenta de pesimismo. Sus protagonista no pueden librarse de ese

círculo egoísta y estúpido en el que se desenvuelven. Los períodos de guerra son siempre los más controvertidos. De aquí que prefiera el Risorgimento y el proceso de unificación de Italia para iniciar su tarea de análisis y reconstrucción artística. Dos películas magistrales condensan todo lo que él piensa acerca de este período, cuyas interrogantes siguen debatiéndose hasta nuestros días: *Senso*², una novela de Camilo Boito, el amigo de Verdi, ambos figuras emblemáticas del *Risorgimento*, que constituye el punto de arranque de la Italia contemporánea. Y *El Gatopardo*³, novela de T. de Lampedusa, representante y heredero de la antigua nobleza aristocrática, que contribuye, así mismo, a desarrollar de forma plástica toda esa lacerante inquietud intelectual. En una y otra, pero sobre todo en *Senso*, a través de sus imágenes bellísimas -que siguen rigurosas la línea trazada por el texto original-, se descubre cómo las apariencias prevalecen sobre la realidad. La miseria del corazón humano se evidencia, así como el egoísmo y la cortedad de miras e ideales con que proceden sus protagonistas. Y lo que es peor, por ninguna parte se advierte la grandeza y el heroísmo preconizado por los más entusiastas defensores que utilizaron para este fin la música de Verdi.

El Gatopardo constituye un estudio más ponderado y sereno del proceso revolucionario a través de una Sicilia casi medieval, que formaba parte del Reino de Nápoles, y que decide incorporarse al movimiento renovador de la Gran Italia. Desde el primer momento se advierte cómo un viento suave, pero persistente, rompe la plácida vida, casi rutinaria, con que transcurría la existencia en el palacio del príncipe de Salina. Hasta el momento en que se anuncia el desembarco de los garibaldinos en la bahía de Marsala, nada en verdad importante parece turbar los cauces monótonos por los que discurre el quehacer cotidiano, no se percibe en el palacio ni el más mínimo motivo de sobresalto. Porque lo más importante de esta revolución, como lo de todas las revoluciones contemporáneas -y en este sentido supo captarlo Visconti-, no es el ruido o el estrépito que siempre llevan consigo, los combates desesperados a pecho descubierto o las cargas espectaculares, las barricadas o los himnos revolucionarios... De todo ello, en muy poco tiempo, casi no va a quedar nada -un simple recuerdo perdido en un pasado casi evanescente-. Lo de verdad importante de esa revolución radicará en que, semejante noticia, que se introduce en el palacio como impulsada por una ligera brisa, va a transformar enseguida y de forma drástica a las personas allí congregadas. Esos acontecimientos incidirán, muy a pesar suyo, en su vida interior, imponiéndoles un profundo cambio. En lo más recóndito de sus conciencias se debate un drama profundo, como una tragedia íntima, un fuego devorador en el que acabarán consumidos. Porque semejante tragedia, ese drama agónico que se desarrolla en todos y cada uno de sus personajes⁴, nos evoca de forma irresistible el sentido de la tragedia griega, la presencia de unos elementos clásicos dentro del propio universo viscontiano. No puede impedirse el destino trágico de sus protagonistas porque son ellos mismos quienes, mediante sus decisiones, lo provocan y, por tanto, les purifica o destruye. Quien sea capaz de asumir su propio destino, de comprenderlo después de haberse conducido de forma consciente

con la máxima rectitud posible, podrá sobrevivir a ese fuego purificador. Quien, por el contrario, se resista a admitirlo, a prevenir los golpes de fortuna, a no saber estar en forma en el momento preciso, acabará sumido en la desesperación y en la muerte.

Estas breves alusiones, por sí solas, explican las interrogantes que nos han aproximado al sentido íntimo que encierra el drama viscontiano. ¿Por qué resulta importante e ilustrativo el estudio de sus obras? Ante todo porque consigue que emerjan a la superficie las grandes cuestiones en que se ha debatido siempre la existencia del ser humano y porque resulta más comprensible la esencia del hombre después de haber contemplado detenidamente su obra que antes de hacerlo. La reconstrucción de toda una época a través del cine, o el drama humano, serio y ejemplar que de esta manera percibimos, asume así un valor didáctico incomparable. Sirve para convencernos, de forma decisiva, de que esos son los temas permanentes y constantes que el estudio de la historia nos depara. En virtud del interés que la reconstrucción de toda época representa y del drama humano que a través de ella avizoramos, llegamos a convencernos de que cualquier esfuerzo dirigido en ese sentido merece la pena ejecutarlo. A simple vista, las fechas, los nombres, resultan fatigantes y tediosos. Pero luego descubrimos, en la concreta sensibilidad de las imágenes, la temática precisa que de verdad nos interesa, hasta convencernos de que merece la pena tantas horas de trabajo y sacrificio. Así se consigue, haciendo que el pasado, a través de la ficción, se sitúe lo más cerca posible de nosotros, la visión panorámica y el conocimiento serio del persistente drama humano que discurre incesante a través del mismo⁵. Se neutraliza, de este modo, toda clase de prejuicios y puede concluirse afirmando que cuando el hombre, dotado de una actitud rigurosamente crítica, sea capaz de prescindir de los mitos heredados del pasado y no sienta dentro de sí el más mínimo pavor a la hora de derruirlos, entonces será cuando empiece a vislumbrar la verdad, a sentirse libre y a poder vivir en justa concordia con sus semejantes.

Este es el talante que inspira la obra de Visconti: pretende desenmascarar los tópicos bajo los cuales se han interpretado y escrito, de forma oficial, los acontecimientos históricos realmente importantes. Está convencido, desde luego, que el grupo social o clase que consigue el poder cierra estrepitósamente tras de sí la puerta que le ha franqueado el disfrute de sus privilegios. Así se crea el mito del hecho revolucionario, tan difícil de combatir o anular, precisamente porque ni ellos, ni aquellos a quienes dominan -contentos con humildes ventajas que temen perder y precipitarse en peor situación de la que se encuentran-, muestran auténtico interés por conocer la verdad, vivirla y, sobre todo, reconocer sus exigencias. El dinero y el poder, de común acuerdo, imponen las noticias que deben darse, los periódicos y libros que pueden leerse, realizan un trabajo de completa desinformación, y hasta consiguen que la gente no piense e incluso olvide el aprecio debido a la propia estima y dignidad. Y todo ello a través de un proceso de brutal envilecimiento, sumiendo al individuo en una situación de tal desesperanza que resulta poco menos que imposible cualquier intento de fuga. El ciclo

del propio proceso queda así cerrado y sólo, nada menos que un milagro casi imposible, podría romper el círculo mágico de una coyuntura insalvable. Sobre todo porque aquellos grupos, o minorías, que de viva voz o a través de sus escritos o incluso con su propio talante podrían denunciarla, son silenciados al instante y sin contemplaciones. Visconti reconoció los signos de esta tragedia del siglo XX y, sin dudarlo, con una actitud decisiva y valiente, procuró desenmascararla.

EL RETO DEL PASADO

De aquí surge el que se impusiera el estudio de ese período histórico que arranca, más o menos, desde el último tercio del siglo XIX hasta su muerte y su intención sincera de comprenderlo y explicarlo. Para reconstruirlo cinematográficamente recurrió a aquellos autores, comprometidos con el mismo, y cuyos escritos lo refirieran con vibrante actualidad. Sólo así semejante trabajo podría convertirse en lo que él mismo más ambicionaba: en una verdadera obra de arte⁶. En medio de ese ambiente vulgar, que desde 1945 parece imponerse en todas partes, semejante propósito fue algo obsesivo de lo que nunca pudo librarse. No pretendía rehuir el esfuerzo ni adoptar una postura evasiva. Se convirtió para él en un deber ineludible conseguir de verdad que en la pantalla se deslizaran secuencias e imágenes que pretendían acercarnos a momentos históricos concretos, reconstruidos concienzudamente, y que, por su brillante lucidez, por el dinamismo que logrará imprimir a cada uno de sus personajes, podría quedar todo ello mucho mejor comprendido e interpretado dentro de nosotros mismos. Así, sin obviar lo más mínimo sus inquietudes personales, resaltaba el drama de la existencia humana, lo que ocurrió o pudo ocurrir en aquel entonces, pero con un rigor expresivo lo más parecido y próximo a como ocurriera en la realidad. Así sucede con los preparativos que nos acercan a la batalla de Custoza. O el motín de los patriotas italianos en la Fenice de Venecia mientras se representaba *Il Trovatore* de Verdi. O incluso la burda manipulación de votos -por otro lado innecesaria- que se hace en Donnafugata para ratificar, mediante plebiscito, el hecho de la anexión del reino de las Dos Sicilias a la corona del Piamonte. La música, los uniformes, las armas, las banderas corresponden a la época en cuestión. Y las escenas se rodaron, incluso, en los lugares donde habían acontecido. Su rigor es exacto y no puede discutírsele. Pero, más allá de la anécdota, su interés se centra en subrayar las contradicciones y debilidades de la naturaleza humana para hacer ver cómo éstas se repiten de forma reiterativa a través del tiempo. Y ello hace que tornemos presurosos a la realidad cotidiana de los hechos para convencernos así de que el proceso histórico no es una cosa muerta, recóndita en un pasado caduco, sino algo vívido, transparente, que incluso podemos asir con nuestra propia mano.

Esta labor fue posible por la actitud decidida y emprendedora, llena de iniciativas, que siempre acompañó a Visconti y que acaba contagiándola a quienes se

interesan por su trabajo. Supone una mente abierta y curiosa, hacia todo lo que desde fuera pudiera sugerir el más mínimo interés y, sobre todo, se muestra acorde con las exigencias del tiempo en que vive. Puede afirmarse de él que siempre estuvo a la altura de su época. De aquí que el estudio y comentario de su obra favorezca la capacidad crítica y de lúcido discernimiento. Con él se aprende a inquirir, a preguntar, a saber dar respuestas precisas y ajustadas. Pero, sobre todo, con semejante rigor intelectual se consigue -conforme al más puro magisterio de la tradición clásica y humanística- que el saber histórico se convierta en un diálogo permanente entre el presente y el pasado para forjarnos un futuro mucho más feliz. Porque, con tal método, de aquí surgirá una personalidad mucho más libre, rica y compleja. Al conseguir Visconti que nos reconozcamos tan próximos al pasado, ese esfuerzo se convierte en una vigorosa ascesis del espíritu, en un ejercicio permanente de libertad que contempla, con independencia de criterio, el porqué de la grandeza y miseria de la naturaleza humana y que explica, así mismo, sus logros y fracasos. De este modo podría convertirse en realidad el gran anhelo de Visconti, y de tantos otros soñadores y poetas que, a través del tiempo, se esforzaron por conferir a la naturaleza humana un alto grado de dignidad y perfección: conseguir una ecumene, sin trabas ni fronteras, donde los pueblos, a pesar de los límites que los accidentes geográficos les impongan, sean capaces de reconocerse como tales y de poder vivir en paz.

Aquí residen, en esencia, los propósitos que hicieron posible la genial filmografía de Visconti. Al reflexionar sobre ellos y advertir el espíritu clarividente que supo realizarla, descubrimos que muchas de tan incitantes inquietudes aún no han desaparecido.

UN LENGUAJE DELIVERADAMENTE POETICO

A pesar de cuanto llevamos dicho, apenas si se ha respondido a esa pregunta inicial: ¿Por qué la guerra y la sociedad -el comportamiento de los individuos dentro de ese complejo entramado en el que se muestran tales y como son, donde crecen, sufren y mueren- constituyen el objeto de una especial atención dentro de su obra? Pienso, por experiencia, que cualquier forma de conocimiento nunca debe resultar tediosa. Las ideas, cuando lo son y se comportan como tales, han de suscitar en aquel que las percibe -en quien trata de descubrir su íntimo significado- un interés y apasionamiento progresivos. No puede quedar indiferente ante el mensaje que tratan de comunicarle. Y si este mensaje aparece arropado en un lenguaje decididamente poético, dinámico, revestido con imágenes evocadores, tanto mejor. Desde ese instante el aprendizaje de cualquier materia -por ardua que resulte- se trocará en una experiencia grata e inolvidable. Por eso mismo, el cine de Visconti dice tanto a quienes -descontentos con la situación presente y preocupados, de idéntico modo, por los derroteros que toman hoy los acontecimientos- tratan de indagar en el pasado los signos premonitorios que

expliquen y aclaren los enigmas del presente. Porque es algo muy simple: no se pretende otra cosa que resolver -como ya intentara Edipo en la leyenda clásica ante la esfinge de Tebas- la dramática relación que la vida y la muerte desempeñan dentro de ese algo tan sutil y frágil como resulta la existencia humana. La ventaja con la que partimos nos la ofrece el propio Visconti a través de su obra cinematográfica ante cuyas impresionantes secuencias no podemos permanecer indiferentes. Tampoco él pretendió evadirse de la realidad ante el comportamiento frívolo que frente a los acontecimientos adoptarán los protagonistas. De aquí que la guerra, como mal endémico que ha castigado al hombre con inusitada violencia, se convierta en uno de sus temas recurrentes. Sus películas se transforman así en un instrumento de alta sensibilidad que capta y reproduce, con exacta precisión, la capacidad de lucha y de sacrificio, el dolor que el hombre ha ido acumulando a través del tiempo. Sus películas se tornan entonces biográficas e intimistas. Visconti muestra un profundo y arraigado sentido de la belleza, de lo realmente auténtico, de la verdad en definitiva. Este conjunto de cualidades confiere a esa sorprendente actividad creadora una fuerza y energía indescriptible y logra que su trabajo y decisiones vayan siempre más allá incluso de sus propias convicciones ideológicas hasta rebasarlas en múltiples ocasiones. Sólo así puede apreciarse el alto valor estético que reviste toda su obra.

Pero ese carácter intimista y biográfico que descubrimos en Visconti arranca justo de lo que él piensa acerca de la guerra, lo mismo que los ideales estéticos que le acompañan. ¿No resulta esta cualidad reñida con la proyección de valores universales que ha de revestir toda auténtica obra de arte para que así pueda justificar su permanencia?

Hay tres películas en las que la guerra se convierte en el telón de fondo sobre el que resaltan todos los acontecimientos, los explican y les confieren una coherente unidad. Junto con *El Gatopardo* y *Senso*, a las que ya hemos aludido, tenemos que referirnos aquí a *La caída de los dioses*⁷. Aunque esta película no se refiera directamente a la Italia del siglo XIX, resulta comprometedor porque los problemas políticos y sociales que ya antes habían apuntado y no habían sido resueltos -recordemos las frases enigmáticas y casi proféticas que el jesuita dice al príncipe de Salina acerca de la enajenación de los bienes eclesiásticos y las terribles consecuencias que ello acarrearía de cara al futuro-, aquí saltan de nuevo a un primer plano acrecentando la virulencia. *La caída de los dioses* se relaciona con ambas, dentro de su propio contexto histórico, porque narra el proceso de descomposición y caída vertiginosa de una familia aristocrática y burguesa⁸, que había sabido sobrevivir a los embates revolucionarios del XIX, que de ellos había conseguido obtener sustanciosas ventajas económicas y sociales, pero que no se encuentra inmune a la hora de arrostrar el proceso de descomposición interna y de desarme moral con que el siglo XX iba a probarla. De aquí que sus personajes se derrumben, uno tras otro, empujados por la vorágine indescriptible de un destino que se les muestra inexorable. En ningún momento son capaces de

reaccionar porque son impotentes. Los vicios en que se consumen resaltan por encima de las virtudes humanas de las que, por su ventajosa posición, deberían haber dado ejemplo. Este es el horizonte trágico, crepuscular y ensombrecido sobre el que siempre, de una forma u otra, se recorta el drama viscontiano. No puede dudarse de su carácter auténtico, como tampoco del radicalismo de su mensaje ni del toque de atención que quiere conferirnos. Frente a él cabalgan, a contra luz, proyectando su perfil siniestro, los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis* y contribuyen con su imagen, de forma decisiva, a que los temas que en el mismo se discuten no se conviertan en triviales cuestiones personales o de simple ámbito local sino que, en virtud de la tradición que representan, les confiere una positiva dimensión universalista en la que aparecen implicados, a grandes rasgos, los procesos evolutivos que la sociedad y la cultura contemporánea de Occidente ha suscitado, de forma incesante y fecunda, en los dos últimos siglos.

Visconti sabía que la guerra había irrumpido con fuerza salvaje desde el XIX y, por lo que se refiere al curso de su propia experiencia, no había hecho otra cosa que acrecentarse de día en día. Se torna omnipresente e incluso no puede perdersela de vista. Pero hay que recurrir a ella para explicar todos esos cambios, tan decisivos en el presente y que tanto han conseguido afectarnos. El proceso de unificación italiana se había logrado a través de terribles luchas que, como un cataclismo, la sacudieron de un extremo a otro. Pero al recurrir a esta temática y proyectar contra ella las interrogantes e inquietudes que intentaba descifrar, descubre que la guerra no es otra cosa que la proyección exterior, de forma violenta, del drama profundo que se desarrolla en el interior de los espíritus y que su apaciguamiento requiere grandes dosis de un esfuerzo titánico que deja a los hombres exhaustos, empujándoles a una situación límite. De aquí que sus conclusiones resulten en extremo exigentes, pero nunca llega a abocarlas a un oscuro pesimismo. A última hora, en el lugar más insospechado, descubrimos siempre como un pequeño resquicio abierto a la esperanza. Porque si el XIX supuso una época de grandes transformaciones y precipitados cambios, ¿estuvieron sus protagonistas preparados para comprender la razón de aquello que se les prometía y decididos, en cualquier momento, a cumplir con semejante programa? Tal vez aquí descubre la falacia de toda una época. Los principios generales se comprenden desde el instante mismo en que son enunciados y reconocidos por el hombre. Pero el privilegio que el dominio exclusivo de tales ideas reporta es acaparado por los más solícitos, carentes de escrúpulos, que las retienen para uso y disfrute exclusivo de ellos. Y no se abochornan a la hora de dejar a la intemperie, sin compartir lo más mínimo por su parte, a esas pobres gentes que con mayor urgencia habrían necesitado disfrutar de tales ventajas. Por eso concluye que, mientras se proceda, una y otra vez, con idéntico egoísmo, no habrá la más mínima posibilidad de hacer viable ese tan esperado progreso social y material, aireado de forma reiterativa por la propaganda política. No es que Visconti desconfíe de las ideas; les reconoce su auténtico valor; pero desconfía de la ambición humana que las maneja en la propaganda política como instrumento de dominio.

EL COMPROMISO DE LA MUERTE

Al tema de la guerra acompaña también, como otra dimensión humana inseparable de la anterior, el tema inconfundible de la muerte. Su imagen no produce terror ni espanto -sin duda por presentarse de forma habitual en un mundo excesivamente lacerado por tan terrible trauma-, antes al contrario, nos sorprende que muchos de sus personajes acaban enamorándose de ella e incluso reclaman solícitos su presencia. Sometidos todos ellos a esa fuerte tensión interior en la que discurren, pretenden insinuar que, en tales casos, la muerte resulta más estimulante que la propia realidad porque representa en sí misma la concreción colmada, llena de belleza y poesía, de aquellos ideales maravillosos que no habían conseguido ver cumplidos durante su azarosa y atormentada existencia. La muerte, por tanto, establece unos vínculos indestructibles en esa temática humana, exigente y comprometida, que hemos decubierto a través de su filmografía.

En *Senso* había intentado decimos lo que para él había sido una revolución: la sublevación de la aristocracia y la burguesía adinerada contra el dominio austriaco en el norte de Italia. Algo que él conocía por relatos muy directos de su propia familia. Pero, en el análisis riguroso que él formula a cada uno de los diferentes personajes que discurren en el drama, no hay uno siquiera que por su integridad pueda escapar a la crítica acerada que contra ellos formula. Tan sólo, quizás, esos utópicos garibaldinos que provocan a los austriacos en el teatro de la Fenice y, luego, sin saber por qué, sin nada que lo justifique -salvo la belleza de la condesa Livia Saltieri y el amor apasionado que uno de ellos siente por ella-, entregan a su cuidado y custodia todo el dinero de la resistencia. Dinero que luego servirá para librar a su amante, el teniente austriaco Mahler, de entrar en combate y a quien la condesa se lo ha entregado íntegro sin sentir el menor remordimiento. A través de toda la película se percibe un ambiente cargado de oscuros presagios que culmina en las palabras terribles que pronuncia la condesa ante el general austriaco, al sentirse traicionada por su amante: «General, el teniente Mahler es un desertor del campo de batalla. Cumpla con su deber». Y, sin pestañear lo más mínimo, con su delación, colocó a su antiguo protegido frente al pelotón de fusilamiento.

En *El Gattopardo* no pretende Visconti ofrecernos un desenlace tan trágico y angustioso como el que hemos presenciado en *Senso*. Su propósito se cifra en contarnos, a través de las vicisitudes que soporta una antigua familia aristocrática, el desarrollo de la revolución para mostrarnos al final, con palabras amargas, qué es lo que queda de ella, a qué se reducen, en definitiva, sus heroicos esfuerzos. Las brillantes jornadas de la lucha en Palermo, donde garibaldinos, enfrentándose tras las barricadas a la caballería borbónica, lograron hacerse con el control de la ciudad, quedan borradas tras las palabras agrias y disciplentes del príncipe Falconieri contra sus antiguos compañeros de armas, los camisas rojas, a los que tacha de gentuza y carne de presidio. Con su participación en tales combates -con el propósito firme de cambiarlo todo para que al

final nada cambie⁹- ha logrado rehacer su maltrecha fortuna y ha conseguido, con tales méritos, un puesto importante en la política corrompida y cicatera que va a iniciarse en la vida italiana a partir de ese momento. Aquí sorprende que el contrapunto a estas palabras, y a tan sombrías previsiones, lo dé el príncipe de Salina, a quien se le había ofrecido un puesto de senador en el parlamento de Turín por su actitud «prudente y liberal»¹⁰ durante las gloriosas jornadas de lucha. Pero él no duda en declinar tan sugestiva oferta. Para él nada ha cambiado en Sicilia y nada va a cambiar en lo sucesivo. Como hombre dotado de una rigurosa disciplina de mente, por su saber científico, y de gran perspicacia, el latido interior de la vida humana discurre a un ritmo diferente del que impone el alocado proceso por el que se precipitan los acontecimientos políticos. No se deslumbra por su rutilante brillo, sino que lo que en ellos descubre, ante todo, es su fugacidad. Y, contemplando un cuadro donde se representa la escena de un moribundo, la nostalgia se apodera de su corazón porque piensa que su vida ha transcurrido, asimismo, en el vacío más absoluto. Después del baile celebrado en el palacio Ponteleone¹¹, en Palermo, donde ha concurrido para festejarlo la nueva clase dominante, cuando ya se han silenciado los últimos compases de la música de Strauss, el príncipe de Salina, apesadumbrado, rechaza el carruaje que ha de trasladarle a su casa y prefiere retirarse dando un pequeño paseo. Entonces, frente al esplendor de la fiesta aristocrática, donde se cierra una etapa de la vida de Italia para iniciarse, a renglón seguido, otra nueva, resalta, contrastándolo, la inminencia de la muerte. Se ve a un sacerdote que atraviesa la plaza desierta para llevar el viático a un hombre que agoniza mientras, a lo lejos, suena ronca, una descarga de fusilería. Los *bersaglieri* han acabado con los últimos focos de resistencia y han liquidado a los rebeldes y desertores que no aceptaban el nuevo orden impuesto bajo la monarquía de los Saboya. Por eso, cuando la burguesía campesina, encumbrada, y la aristocracia enriquecida exclaman, al oír la descarga: «¡Qué gran ejército tenemos, esto es lo que nos hacía falta!»¹², el príncipe de Salina, al contrario, hincó la rodilla en tierra. En el cénit brillan, aún rutilantes, algunas estrellas: «Venus estaba allí, envuelta en su turbante de vapores otoñales. Era siempre fiel». Y las palabras que le dirige, con las que concluye la película, abren un paréntesis esperanzador de cara al futuro: «¿Cuándo se decidiría -le pregunta- a darle una cita menos efímera, lejos de los troncos y de la sangre, en la región perenne de la certidumbre?»¹³.

Esta actitud radical se manifiesta igualmente en la postura que adopta el profesor Aschenbah cuando decide, contra todo lo razonable, quedarse en Venecia¹⁴ donde va a correr su última y decisiva aventura de toda su vida. Por eso contempla que Tazio -el ideal sublime de la belleza por el que tanto ha luchado y sufrido a lo largo de toda su vida- parece que se pierde en la línea brumosa donde el mar azulado se confunde con el horizonte, intenta incorporarse para poder seguirle una vez más como siempre había hecho. Pero las fuerzas no le obedecen y se queda allí, frente al mar, abatido para siempre. Con estas imágenes afirma que toda bondad y belleza humanas

resultan inseparables del dolor. Lo contrario comportaría unos seres extraños, inaccesibles al sufrimiento, monstruosos, y que gozarían sembrando por doquier la destrucción y la muerte. En *La caída de los dioses*, Herbert retorna a Alemania y se entrega a la Gestapo. Es consciente de que ello va a suponerle su propia ruina y, tal vez, una muerte segura. Pero es el precio que sabe debe pagar para que sus dos pequeñas hijas, inocentes, sean puestas en libertad y no perezcan en el campo de concentración como ya había ocurrido con su esposa. Es la verdadera historia de amor que discurre, con luz propia, a través de las escenas de violencia y espanto que allí se suceden. Esas dos niñas indefensas, que aparecen cuando la película está a punto de concluir y se muestran del todo ajenas a ese ambiente disoluto e infame que allí se respira, representan la esperanza inconfundible del ser humano en un mañana que resulte mucho mejor y que jamás podrá marchitarse.

Esta firme creencia la mantuvo Luchino Visconti hasta el último momento. Cuando, en *Confidencias*, la jovencita frívola pero clarividente, en un gesto de inconfundible sinceridad confiesa al abatido profesor que su amigo no se ha suicidado, sino que le han asesinado los representantes de una burguesía corrupta, añade para consolarlo, pero segura de lo que dice, que ese amigo había sido la única persona que alguna vez había confiado en él y que ahora, a pesar de todo -como queriendo apoyar esa confianza en algo más duradero-, no debería defraudarle¹⁵.

Visconti procede así porque siente en su interior la angustia de esos intelectuales contemporáneos que, mediante sus escritos, sin proponérselo, han contribuido a crear situaciones como las que él mismo describe. Pero reconoce el deber de subrayar que la lucha persistente por la libertad y la justicia no concluirá nunca; que el dolor y la muerte desempeñan un papel importante en el transcurso de la propia existencia; que sólo quienes lo reconocen y aceptan, alcanzan la auténtica libertad; que es muy problemático que tales verdades puedan admitirse en un mundo alucinado donde la rapidez vertiginosa de los acontecimientos marca los signos decisivos de la existencia. Pero a pesar de todo, como otros tantos hombres de su tiempo que, por derroteros distintos, habían llegado a plantearse idénticos problemas, concluye afirmando, frente a tan extrañas contradicciones, que él también seguirá creyendo en un destino superior para la raza humana.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) Representa el propósito firme que, según L. Schifano, inspiró la inquietud intelectual y artística de Visconti. L. SCIFANO, *Luchino Visconti. El fuego de la pasión*. Barcelona, 1991, p. 24.
- (2) C. BOTTO, *Senso*, Barcelona, 1987. La película se estrenó en 1954.
- (3) G.T. di LAMPEDUSA, *El Gatopardo*, Barcelona, 1980. La película es de 1962.
- (4) En este sentido, véase la obra de A. DIAZ TEJERA, *Ayer y hoy de la tragedia. (Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico)*, Sevilla, 1989.

(5) No resulta insólito que los dos primeros guiones que Visconti intentara llevar al cine se titularan *Mayerling* y *Novembre*, según el relato de Flaubert. De esta frustración arrancará, poco después, su amistad con Renoir que le llevará definitivamente al cine y le abrirá nuevos horizontes.

(6) El valor literario, artístico e histórico de las obras en que inspira sus guiones no tiene precio. Parece como si quisiera trazar al hombre de hoy la ruta que deberá seguir para aprender a superarse a sí mismo, pese a todo tipo de adversidades.

(7) Fue estrenada el 16 de octubre de 1969. Se inspira en la obra de T. MANN, *Los Buddenbrook*.

(8) Así puede comprobarse leyendo *Los Buddenbrook*, de T. Mann, y *José y sus hermanos*, del mismo autor, donde se refleja fielmente lo que Visconti pensaba acerca de la familia.

(9) Tanto en la novela como en la película, resulta interesante esta conversación mantenida entre el príncipe de Salina y su sobrino antes de que se provocaran los disturbios en Palermo. Ambos habían decidido ya abandonar la causa de Francisco I de Nápoles.

(10) Se proponía su nombramiento, además, por ser el representante de una antigua familia siciliana de nombre ilustre y por sus méritos científicos como matemático y astrónomo.

(11) A él ha sido invitado, de forma especial, el coronel Pallavicino, que había derrotado a Garibaldi en Aspromonte, con todos sus oficiales.

(12) Esta expresión la pronunció, de forma clara, don Calogero Sedara, exponente máximo en la novela de la nueva burguesía campesina, ventajosamente favorecida por el nuevo orden de cosas instaurado. Introducida por Visconti en el guión, no desdice nada del espíritu que domina en la narración de G.T. di Lampedusa.

(13) LAMPEDUSA, *Op. cit.*, p. 202.

(14) T. MANN, *La muerte en Venecia*, Barcelona, 1983, pp. 69-70. La película es de 1970.